

'ZONEN VAN - Tu es le fils de quelqu'un': over theater maken en theater ervaren, over kunst en het onderzoek in de kunsten

Jan Steen en Karen Vandeveld

Speeldata *Zonen Van / Tu es le fils de quelqu'un*: 24-25-26-27 oktober 2012

herneming: 27-28-29 juni 2013, Minard Gent

productie: KASK / School of Arts Gent, les ballets C de la B i.s.m. NTG en KOPERGIETERY

'ZONEN VAN - Tu es le fils de quelqu'un' is een voorstelling in regie van Jan Steen met jonge acteurs van de dramaopleiding KASK/School of Arts Gent en nog jongere acteurs uit de ateliers van de KOPERGIETERY. Deze voorstelling kadert in het doctoraatsonderzoek van de regisseur dat zich richt op de 'dramaturgie van de acteur', een term die hij leent van Eugenio Barba. Binnen die acteursdramaturgie ligt de focus niet op de uitvoerende acteur, maar op de creërende acteur. De persoonlijke en creatieve inbreng van de acteur - zowel tijdens het ontwikkelingsproces als tijdens de voorstelling zelf - is een cruciaal aspect, alsook zijn vermogen om datgene wat hij wil communiceren te kunnen vertalen in een structuur van fysieke en vocale acties. De specifieke kwaliteit van die acties genereert een scenische aanwezigheid die volgens Jan Steen, in navolging van Eugenio Barba, 'de dramaturgie van de regisseur' in beweging zet en vervolgens de 'dramaturgie van de toeschouwer'. Hoewel de thematiek van de voorstelling niet rechtstreeks te maken heeft met de thematiek van het onderzoek, ontdekken we in deze beschouwing toch een cruciale connectie tussen enerzijds het onderzoek dat zich vooral richt op het proces van acteren en theater maken, en anderzijds het resultaat van de voorstelling zelf.

In dit artikel schuiven de perspectieven van beide auteurs – resp. theatermaker en theaterwetenschapper – in elkaar: de eerste vertrekkende vanuit het initiële concept, de laatste vanuit de uiteindelijke theatervoorstelling. Via deze verwevenheid pogen we de eigenheid van het creatieve proces, de semantiek van de voorstelling en de link tussen onderzoek en kunstenaarschap te ontrafelen. Aangezien de beschouwingen van beide auteurs – Jan Steen als regisseur/onderzoeker/docent aan het KASK en Karen Vandeveld als toeschouwer/ onderzoeker/beleidsadviseur onderzoek aan de Universiteit Gent – niet altijd dezelfde zijn, brengen we deze reconstructie en interpretatie doelbewust gekleurd door de respectievelijke professionele rollen, in dialoog.

Jan: Ik wou een voorstelling maken met en over de huidige generatie jongeren. Vragen die bij aanvang van het repetitieproces op tafel lagen waren: "Wat dragen we mee van de collectieve en van onze persoonlijke geschiedenis? Wat herinneren we ons bewust en wat willen ons blijvend herinneren en zelf ook weer doorgeven aan een volgende generatie? Is het zo dat de geschiedenis zich steeds weer moet herhalen? Hoe maakbaar is ons persoonlijk leven en bij uitbreiding de wereld? Wat is onze oorsprong en hoe oorspronkelijk kunnen we zijn? Hoe kunnen we ons verhouden tot de veelheid en snelheid aan informatie die op ons afkomt? Hoe verhouden we ons tot grote thema's als oorlog en religie? Kunnen we een antwoord of een voorstel formuleren om het anders te doen?" De spelers en ikzelf wilden sowieso een hoopvolle voorstelling maken. Het besef groeide dat een voorstelling maken op zich een heel hoopvolle bezigheid is. Creëren: van (n)iets, iets anders maken.

Door zelf beelden te ensceneren, geef je ze mee vorm. Door op scene op een bewuste manier je beelden te maken en stil te staan bij die beelden, kies je waar je aandacht aan wilt geven. Je verstilt, zet de dingen in een *frame*. Dat op zich maakt een communicatie met de ander mogelijk, en een bewustere verhouding tot de dingen, die anders is dan in het reguliere leven.

Het was voor mij dan ook belangrijk dat de voorstelling zich uit het 'niets' opbouwt: een lege scène. Eén jongeman komt op en maakt rechtstreeks contact met het publiek. Hij leest in diverse talen het woord "moeder" voor uit een boek. De scène vult zich gaandeweg met zo'n twintig jongens – de ene groep kinderen van een jaar of 10, de andere jongeren van om en bij de 20. Ze stellen zich voor aan het publiek: ze zeggen hun eigen naam en die van hun vader en moeder. Aansluitend stellen ze zich opnieuw voor met andere namen, de meeste van vreemde origine. Er ontstaat een lange choreografie van heen en weer stappen, in een rustig tempo, naar elkaar en naar het publiek kijkend, met het geluid van spelende kinderen op de achtergrond. De stappen worden trager en kleiner, hun ruggen buigen tot ze uiteindelijk traag gaan zitten en liggen. Stilte. Dan zingen ze Bachs "Bist du bei Mir". Ik vond het belangrijk dat ze al in het begin van de voorstelling doodgaan en onmiddellijk daarna weer opstaan. Dat er opnieuw begonnen wordt. Door deze enscenering krijgen ze ook als groep en makers de kans om weer iets anders te vertellen, of hetzelfde op een andere manier. Het zet ook hen en de toeschouwer als individuele mens in een zeer relatief perspectief. Het confronteert ons met het kleine en nietige van onszelf. Het maakt ons bewust van het feit dat we slechts één schakel zijn in die lange rij van mensen die komen en gaan, generatie na generatie. In een onophoudelijke stroom. En tegelijkertijd is het ook troostend dat er al zovelen ons zijn voorgegaan die van alles hebben gerealiseerd en dat er ook na ons nog veel kan gebeuren. De aandacht voor dat nietige is een uitnodiging om ons leven zinvol te maken. De aandacht voor wat vóór en achter ons ligt, maakt ons bewuster van het idee dat alles steeds in beweging is, een proces is.

Karen: Ook in de andere scènes presenteert *Zonen Van* aan het publiek 'de wereld' in haar grootsheid en kleinheid. Het biedt een enscenering van hoe we als mens met wreedheid, tederheid, verveling en verwondering omgaan: zappend van honger en massagraven op het beeldscherm naar troost, intimiteit en vriendschap... en terug. Je wordt toeschouwer van de wreedheid, maar ook van een overvloed aan tederheid. De enscenering maakt je ook heel bewust van die rol als 'kijker': een geschenk waar je iets mee moet doen, maar ook een verantwoordelijkheid.

Als toeschouwer word je aldus uitgenodigd om mee betekenis te geven, want het publiek is de laatste schakel in het proces van betekenisgeving. Er wordt immers bijzonder weinig 'gestuurd' qua interpretatie, emotie of thematiek (weinig taal, maar veel tekens). Iets wat sommige theaterbezoekers wat onwennig kan maken. Na Bachs aria volgt immers een aan- en uitkleedscène waarbij een aantal van de jongeren – intussen in hemd, das en onderbroek – het publiek een aantal repetitieve handelingen presenteren die zo 'open' zijn dat ze tegelijkertijd teder, moederlijk, speels, erotisch, ritueel, ernstig en ontwapend zijn. De confrontatie tussen spel en ernst dwingen de toeschouwer om als laatste in het creatieproces de beelden met elkaar te verbinden – en af en toe zelfs tot de vaststelling te komen dat de betekenisgeving niet lukt.



"Zonen Van" in regie van Jan Steen. Foto Kurt Van der Elst

De onzekerheid bij het publiek over wat de regisseur precies wil duidelijk maken zorgt voor een onbevangenheid tijdens het kijken die een opvallende parallel vertoont met de onbevangenheid aan de kant van de acteurs tijdens het spelen. Net dankzij de status van het niet-weten opent zich een waaier aan mogelijkheden, zonder dat die benoemd hoeven te worden of zelfs kunnen worden. De scène appeleert aan een anders soort kijken – kijken naar mannen in pak en das die ook nog kind zijn en zottigheden uithalen. Als toeschouwer word je uitgenodigd om je geest ‘open te stellen’ voor wat je ziet, om te durven kijken zonder te oordelen. Het is een oefening in leren kijken zonder weg te kijken, of het nu vluchtelingen of dode lichamen betreft, homo-erotische danspasjes of troostende aanrakingen. Het wordt een uitnodiging om geraakt te worden, om je kwetsbaar op te stellen, en te kijken zonder te oordelen. De acteurs ‘tonen’ immers iets aan een publiek, maken oogcontact met het publiek, maar leggen de betekenis niet altijd vast.

Jan: Dat ‘open houden’ van de betekenis en de status van het niet-weten vind ik een cruciaal aspect. Enerzijds omdat de thematiek van de voorstelling net op het procesmatige van een mensenleven focust, maar anderzijds ook omdat dit binnen mijn onderzoek heel bepalend is. In de eerste fase van mijn onderzoek werd de acteursdramaturgie onderzocht binnen de context van de dramatrainingen die ik doceer aan het KASK. Die trainingen zijn in eerste instantie helemaal niet resultaatgericht. In de daaropvolgende fase wilde ik onderzoeken of die procesmatige werkwijze waarin de dingen op het eigenste moment worden onderzocht en gecreëerd, zich ook kan ontsluiten door een specifieke aanwezigheid van de acteur binnen de context van een voorstelling - in dit geval dus *Zonen van*, een context die toch meer resultaatgericht is. Hoe kan een acteur in zijn ‘rol’ aanwezig zijn? Is er een *gap* tussen het procesmatige en het resultaatgerichte? Repetitie versus voorstelling? Of kan een voorstelling een continue verderzetting zijn van een repetitieproces? Net door de betekenis niet vast te leggen, niet van je tekst en ook niet van je spel, blijft de voorstelling zelf een onderzoek. Collega Sam Bogaerts omschreef dit heel treffend: “we tonen niet wat we gevonden hebben, maar dat wat we zoeken.” Dat impliceert ook dat je op die manier ruimte laat voor je toeschouwer. Wanneer je louter een vaststaande betekenis communiceert dreig je snel manipulatief te zijn, of heel dwingend of paternalistisch. Het publiek is de laatste schakel in het proces van de dramaturgie. Een dramaturgie die dingen in beweging zet. Niet alleen betekenis, semiotiek. Maar een dramaturgie die

het trillen van op de scene laat doortrillen bij de toeschouwers, een zintuiglijke, fysiek–emotionele ervaring. Een ervaring van een ervaring (die van de acteurs).

Hoe de acteurs in hun ‘rol’ aanwezig zijn en hoe ze dat elke avond opnieuw kunnen zijn en doen, in de aanwezigheid van een publiek, is één van mijn belangrijkste onderzoeksvragen. Mij gaat het niet om identificatie met een rol, ook niet om louter interpretatie van een rol, maar over hoe je als acteur met je hele fysieke en mentale *zijn* je verhoudt tot je rol of je personage. Hoe ontmoet je je personage, je tekst, je materiaal, je medespeler, je publiek? Ook als je in het dagelijkse leven iemand ontmoet is het verleidelijk en nogal gemakkelijk om je een beeld te vormen van die persoon en die steeds op diezelfde manier te zien en te interpreteren. Maar je kunt ook bereid zijn je te laten verrassen, nieuwe lagen te ontdekken, jouw beeld van die persoon open te houden bij elke nieuwe ontmoeting, en mee te bewegen met de beweging van het moment. Als je met die houding speelt, ben je op een heel andere manier aanwezig. Het is een aanwezig-zijn dat het verleden zeker niet uitsluit maar ook focust op wat er nú gebeurt en op wat er kán gebeuren. Het opent mogelijkheden.

Tu es le fils de quelqu’un in de titel van de voorstelling is een verwijzing naar een tekst van Grotowski. Daarin vraagt hij acteurs zich steeds bewust te zijn van het feit dat alle personages ergens vandaan komen en iemands zoon (of dochter) zijn. Je bent zelf als speler ook zoon (of dochter) van iemand. Als je terug gaat tot in de vroegste tijden van de menselijke geschiedenis zijn we allen ‘zonen van’, verbonden met elkaar.

*‘Tu es le fils de quelqu’un’. You are not a vagabond, you come from somewhere, from some country, from some place, from some landscape. There were real people around you, near or far. It is you two hundred, three hundred years ago, but is you. Because he who began to sing the first words was someone’s son, from somewhere, from some place, so if you refind this, you are someone’s son. If you don’t refind it, you are not someone’s son; you are cut off, sterile, barren.*¹

Als je je als acteur iedere keer afvraagt hoe je je verhoudt tot een groter geheel, tot diegenen die voor je kwamen, tot diegene die je zou kunnen zijn, wordt ook het typische wij-zij discours uitgesloten. Je bent als speler persoonlijk verbonden met je materiaal en je personage. Het gaat over ‘ons’. Je hebt en geeft aandacht aan wie we geweest zijn en wat we kunnen zijn. Op die manier wordt acteren ook een oefening in verbinding maken en empathie.

De oorlogsscène in de voorstelling is een goed voorbeeld van het belang en ook de moeilijkheid om in deze context op een juiste manier de beelden te maken. We tonen beelden van politieke gevangenen, executies, massagraven. Wanneer je deze beelden echt zou proberen na te spelen en je als acteur zou identificeren met een soldaat, krijg je iets dat zowel ethisch als esthetisch problematisch is. We hebben lang gezocht naar de juiste concentratie waarmee de acteurs deze beelden moesten maken, vertrekkend van heel concrete acties die met aandacht en precisie uitgevoerd werden. Niet inlevend maar ook niet-afstandelijk. Ook hier was het vertrekpunt, de houding : “hoe verhoud je je tot die soldaat, tot het beeld dat je maakt? Een soldaat die ook ‘zoon van’ is, waarmee je je dus verbonden weet.”

¹ Jerzy Grotowski, *Tu es le fils de quelqu’un*. *The Grotowski Sourcebook*. Edited by Richard Schechner and Lisa Wolford. New York, Routledge, 2001 (p.304)



"Zonen Van" in regie van Jan Steen. Foto Kurt Van der Elst

Karen: De acteurs nemen doorheen het stuk ook telkens andere rollen, andere personages op zich, terwijl ze ook heel sterk aanwezig blijven als acteur, als degene die presenteert. Wie in de ene scène nog een speelvogel is, wordt in de volgende scène een jood aan de klaagmuur en wisselt vervolgens naar biddende christen of knielende moslim. Door telkens andere rollen te herkennen in het spel van de acteur, zie je als publiek zowel de tegenstellingen tussen deze personages als hun verbinding met elkaar. Dit effect is confronterend in de scène waarin deze drie religies worden gepresenteerd. Enerzijds suggereert de personagewissel een verbondenheid tussen de drie religieuze rituelen, een relativerende geruststelling, maar het steeds heftiger tempo in de wissels mondt uit in een frenetieke chaos die bovendien nog wordt versterkt door het spel van kinderen op de achtergrond die elkaar neerschieten, opstaan, en opnieuw neerschieten. Terwijl de grote mensen god aanbidden, schieten de kinderen elkaar neer. En even later worden beelden geëvoceerd van executies en massagraven, jong en oud bij elkaar. Daarbij klinken in de verte Vera Lynn met "We'll meet again", nieuwsberichten en oorlogsverslaggeving, een kakafonisch opbouw, terwijl op het podium de jongeren op, naast, over elkaar gaan liggen in hun ondergoed, een massagraf dat telkens nieuwe vormen aanneemt.



"Zonen Van" in regie van Jan Steen. Foto Kurt Van der Elst

Tijdens deze volledige scène van godsdienst, oorlog en executie zitten twee kinderen vooraan op scène, te kijken naar de laptop. Een herkenbaar beeld: vanop het televisiescherm of de computer vergroten we maar al te graag de afstand tussen onze veilige omgeving en de gruwelen die elders gebeuren. Wanneer het teveel wordt, zappen we weg: één van de kinderen klapt de computer dicht en vraagt: “Hebt ge ‘t een beetje koud misschien?... Ge moet aan de zomer, denken, Ramon, aan de zomer.” De ontwapenende tussenkomst van de kinderen illustreert perfect wat de regisseur beoogt met het niet-identificeren, met de ontmoeting tussen de acteur en het personage. Aan de ene kant komt de commentaar van de kinderen als een opluchting want je krijgt als publiek net niet de kans om je ‘in te leven’ in de gruwelen op scene, maar door geconfronteerd te worden met de zap-cultuur die je jezelf eigen hebben gemaakt, kan je niet anders dan ook even na te denken over het gemak waarmee we het geweld op ons scherm kunnen afzetten.

Zo slaagt de voorstelling erin om de wereld te presenteren in haar meervoudigheid, zonder oordeel, zonder standpunt. Dat betekent niet dat het vrijblijvend is, integendeel. Het bewust achterwege laten van enige vooringenomenheid in de thematiek nodigt het publiek uit om ook de werkelijkheid die de acteurs in beeld brengen, telkens opnieuw ‘als nieuw’ te bekijken. Te durven kijken zonder weg te kijken, de tijd te nemen, en de onbevangenheid waarmee zware en minder zware thema’s worden voorgesteld, ook in de eigen interpretatie als essentieel onderdeel mee op te nemen. Vooral in de momenten waar veel tegelijkertijd gebeurt op scène, kan je niet elke acteur/personage meevolgen en focus je je op een of ander detail, terwijl je je bewust bent van het feit dat je een keuze maakt en dat anderen in het publiek zich focussen op een ander element in de encensering. Er is meervoudigheid in wat er wordt gepresenteerd op scène, maar er is ook meervoudigheid in de interpretatiemogelijkheden van wat je ziet. Op een bepaald moment zitten de kinderen en jongeren bijna emotioneel samen onder een tentzeil, te kijken naar het publiek. Tentenkamp in oorlogsgebied of lakentent in de tuin? Beide betekenissen hebben gelijk.



“Zonen Van” in regie van Jan Steen. Foto Kurt Van der Elst

Een ander voorbeeld is de lange scène waarin één van de 20’ers een kleine jongen optilt, op en neer, heen en weer rondzwierd zonder dat de weerloze jongen nog de grond raakt, met momenten in heviger tempo. Vanuit esthetisch perspectief is dit een bijzonder mooie beweging waarbij de kleinste zich volledig overgeeft aan de grootste, in het volste vertrouwen. Door deze pakkende beweging te positioneren kort na een leesmoment waarin de auteur David Grossmans het verlies van zijn kind

beschrijft, is het niet ondenkbaar dat een toeschouwer betekenis ontleent uit de voorleestekst om de dansscène een plaats te geven in de rest van het stuk: de broosheid van een kind overgelaten aan het lot van een volwassene, of net omgekeerd – een volwassene die een dood kind tevergeefs nieuw leven probeert in te blazen.



“Zonen Van” in regie van Jan Steen. Foto Kurt Van der Elst

Het beeld is niet vrijblijvend in de zin dat het niet óf de ene óf de andere betekenis hoeft te zijn, maar beide (of zelfs meer) tegelijk. Het gaat er niet om dat we moeten kiezen tussen een tentenkamp of een tuintent, tussen kracht of fragiliteit. Het gaat om het onderuit halen van de vluchtigheid waarmee we beelden zien zonder te zien. De magie van het niet-weten wat je ziet, opent mogelijkheden en opent inzichten. Maar daarvoor moet je wel bereid zijn je kwetsbaar op te stellen als publiek. De beloning daarvoor is dat je dan ook mee kan opgaan in het hoopvolle en uitgelaten einde van de voorstelling. Ondanks/dankzij de ontmoetingen met honger, dood, tederheid en ritueel bouwt de groep aan een demonstratie voor het goede in de mens en in de wereld. Via een dankjewel voor elkaar, voor bepaalde familieleden, voor kunstenaars en wetenschappers die ze bewonderen, wordt opgebouwd naar een geestdriftige evocatie van Patti Smith's “Rock ‘n roll nigger”, waarna diverse uitvergrote emoties nogmaals de revue doen. Hoe gewilliger je je als publiek kwetsbaar hebt opgesteld tijdens de voorstelling, hoe sterker het catharsis effect van het einde van de voorstelling.

Jan: Ik ben uiteraard heel benieuwd naar dat soort interpretaties die gemaakt worden door de toeschouwer(s) maar dat is niet iets waar ik tijdens het ontwikkelingsproces van de voorstelling uitvoerig mee bezig ben. Ook daar wil ik liefst zo open mogelijk in blijven. Ik probeer de beelden te presenteren zonder teveel zelf te interpreteren of mijn interpretatie er sterk te laten doorschemeren. Ik hou zelf ook meer van een schilder die zijn werk bijvoorbeeld de naam ‘vrouw

met gebogen hoofd' meegeeft dan dat hij er een sturende naam aan geeft. Dat is ook de manier waarop ik met de acteurs heb gewerkt. Had ik voor de scène met de twee jongens in het repetitieproces de instructie gegeven om te dansen 'alsof de grotere de kleine leven wil inblazen', dan betwijfel ik sterk of dit wel het beoogde effect zou gehad hebben. Deze scène kwam tot stand door een van de oefeningen tijdens de repetities die puur gericht was op abstracte beweging, tactiel samen zijn en aanwezigheid. Gaandeweg bleek dat dit moment zijn plaats kon krijgen in het ritme en opbouw van de voorstelling. Tijdens het herhalen van zo'n scène probeer ik instructies te geven aan de acteur die zich ook niet inmengen met zijn eigen interpretatie en vraag ik ook niet naar zijn interpretatie. Het benoemen daarvan kan veel teniet doen. Ik focus me op wát hij doet en hóe hij het doet. Ik geef vooral concrete aanwijzingen: "adem dieper uit, sluit je ogen, buig dieper, verander van dynamiek..." Ik besef natuurlijk dat zo'n scène een hele andere betekenis krijgt wanneer ze na het voorlezen van David Grossman zijn tekst gepresenteerd wordt. Dat is mijn dramaturgie als regisseur. Ik word in beweging gezet door datgene wat de acteurs mij tijdens de repetities aanreiken en ik werk dat verder uit.

Ik wou in de voorstelling ook openlijk laten zien hoe de scènes tot stand komen. Je bent als toeschouwer getuige van hoe de beelden gemaakt worden. Je ziet de encenering ter plekke ontstaan. Begin en einde van een scène alsook de overgangen worden steeds getoond. Elke handeling wordt gemaakt vanuit de vraag: hoe verhoud ik mij tot die beelden? En vervolgens maken de acteurs de beslissing – ik ga die beelden vorm geven, lijfelijk maken. Dit is niet alleen een inhoudelijke keuze die verbonden is met de thematiek van de voorstelling, maar ook een manier om een inkijk te geven in de ontstaansgeschiedenis van de voorstelling zelf. Delen hoe je iets maakt of gemaakt hebt vind ik een zeer intiem gebaar.

Karen: Voor sommigen in het publiek is deze ervaring ongetwijfeld wat onwennig. Nochtans hoeft het publiek de opzet van de voorstelling en het onderzoek dat aan de basis ligt van het werkproces, niet te kennen om de impact ervan te ervaren of het effect ervan te appreciëren. Niet dat het publiek daarbuiten moet worden gehouden, maar kennis over het werkproces creëert niet noodzakelijk een meerwaarde voor de artistieke ervaring en loopt zelfs het risico de magie van de ervaring te kunnen verbreken. Vergelijk het met een schilder die een nieuwe, nooit eerder bestaande kleur creëert. Wie het schilderij aanschouwt kan geraakt zijn door de kleur *an sich*, de intensiteit of de warmte/kilte die de kleur uitstraalt, en meer nog, door de magie die het niet-weten uitstraalt. De kleur is een geheim recept dat niet hoeft te worden ontsloten voor het publiek. Tegenover collega-schilders, daarentegen, kan het net wél relevant zijn om het maakproces van de kleur te delen precies met de verwachting dat zij zullen voortbouwen op deze kennis en op hun beurt de grenzen van het kleur-maken verder verleggen.

Jan: Daar situeert zich ook de relevantie van onderzoek *in* de kunsten. Het onderscheidt zich daardoor ook heel duidelijk van het onderzoek *over* de kunsten. Ik redeneer vanuit het proces en niet vanuit het resultaat. Theoretisch onderzoek *over* drama redeneert vrijwel uitsluitend vanuit de resultaten. Het onderzoek naar zintuiglijke en lichamelijke 'scenische aanwezigheid' is onderzoek dat een praktisch werkbare én een interdisciplinair theoretisch onderbouwde bijdrage beoogt tot de kennis over de dramaturgie van de acteur. Daarbij worden verschillende technieken onderzocht op hun waarde en effect. Als onderzoeker ontwikkel je de experimenten, de theatertechnieken, je plaatst ze in een theoretische en historische context, documenteert je proces, schrijft je bevindingen neer en communiceert op die manier met collega-theatermakers, acteurs, docenten, studenten,

regisseurs en geïnteresseerde leken. Het onderscheidt zich daardoor ook van de kunstpraktijk *an sich*. Er zijn uiteraard veel regisseurs die sterk onderzoeksgericht hun regie voorbereiden. Zolang de opgedane kennis echter binnenskamers blijft, als stilzwijgende kennis (tacit knowlegde), is er wel impact van hun onderzoek onder de vorm van een voorstelling, maar geen expliciete impact tegenover collega's die op hun werk kunnen voortbouwen. Daarvoor is er ook expliciete kennis (explicit knowledge) nodig, een term die verwijst naar de noodzaak om kennis om te zetten in taal en communicatie alvorens die kan worden begrepen door anderen, alvorens anderen op deze bevindingen kunnen voortbouwen.

Er is niet alleen in België maar ook internationaal nog veel discussie over wat de output van de onderzoeker in de kunsten moet zijn. Er zijn stemmen en strekkingen die enkel de uiteindelijke voorstelling (of het muziekstuk, of het beeldhouwwerk) op zich (willen) laten gelden als resultaat, als uitkomst en als bewijs van het onderzoek in de kunsten. Anderen sturen aan op een uitgebreide theoretische tekst, zoals de klassieke thesisvorm naar analogie van andere doctoraatsonderzoeken. Ikzelf acht het belangrijk dat naast het kunstwerk er een complementair document gepubliceerd wordt, onder de vorm van beeld en/of tekst die het onderzoek inzichtelijk maakt.

Karen: Dat spanningsveld verschilt al bij al niet zo veel van onderzoek in andere wetenschapsdisciplines. Vergelijk het bijvoorbeeld met de ontwikkeling van een nieuwe medische therapie. Zowel het publiceren van de onderzoeksresultaten in de kanalen van de wetenschappelijke peers als het ter beschikking stellen van een nieuwe therapie voor de patiënt, zijn twee evenwaardige outcomes zijn van de medische wetenschap. Door het eerste worden de grenzen van de wetenschap verlegd en nieuwe opportuniteiten voor verder onderzoek gecreëerd; door het tweede wordt de patiënt beter. Daarnaast zijn er andere collega's die ofwel alleen onderzoek verrichten, ofwel alleen patiënten behandelen, net zoals er theaterwetenschappers zijn die geen theater maken of regisseurs die misschien wel zichzelf verrijken met kennis om tot een betere productie te komen maar niet de ambitie hebben om het theater als vakgebied een nieuwe richting in te sturen.

Het onderzoek in de kunsten is zeker niet nieuw: hadden Grotowski, Barba of Artaud hun reflecties over het theatermaken niet neergepend in een coherent (weliswaar poëtisch en bij wijlen hermetisch) geheel, dan verging hun kennis met het verdwijnen van de herinnering aan hun voorstelling bij het publiek of bij de acteurs. De theaterervaring is per definitie een ervaring 'in het moment', en 'van het moment'. Dat maakt het onderzoek in de podiumkunsten misschien nog prangender dan het onderzoek in bijvoorbeeld de beeldende kunst, literatuur of muziek, waar een fysieke neerslag van het werk, de tekst of de partituur een vorm van 'coded knowledge' kan blijven, het resultaat van een artistiek en een onderzoeksproces. Dat Vlaanderen nu ook het onderzoek in de kunsten financiert en stimuleert, draagt niet alleen het potentieel in zich om de kwaliteit van de kunstproductie te versterken, maar ook om een perifeer domein van de wetenschap ruimte te geven om te groeien.